



(ASOCIACIÓN UNIVERSITARIA DE ESTUDIOS DE MUJERES)

# MUJERES EN GUERRA/GUERRA DE MUJERES EN LA SOCIEDAD, EL ARTE Y LA LITERATURA

Estela González de Sande • Mercedes González de Sande (editoras)

**MUJERES EN GUERRA / GUERRA  
DE MUJERES EN LA SOCIEDAD,  
EL ARTE Y LA LITERATURA**

**Estela González de Sande**

**Mercedes González de Sande (editoras)**

**Colección Escritoras y escrituras Directora: Mercedes Arriaga Flórez**  
**MUJERES EN GUERRA/ GUERRA DE MUJERES EN LA**  
**SOCIEDAD, EL ARTE Y LA LITERATURA**

**Editoras: Mercedes González de Sande y Estela González de Sande**

**Comité científico: Elena Jaime de Pablos (Universidad de Almería), Leonor Saez Méndez (Universidad de Murcia), Marcela Prado Traverso (Universidad de Playa Ancha, Chile), Remedios Zafra Alcaraz (Universidad de Sevilla), Yolanda Morató Agrafojo (UPO), María Reyes Ferrer (Universidad de Murcia), Victoriano Peña Sánchez (Universidad de Granada), Rocío Velasco de Castro (Universidad de Extremadura), Socorro Suárez Lafuente (Universidad de Oviedo), Fausto Díaz Padilla (Universidad de Oviedo), M<sup>a</sup> Dolores Valencia Mirón (Universidad de Granada), Isabel González Fernández (Universidad de Santiago de Compostela), Victoriano Peña Sánchez (Universidad de Granada), Fabio Rodríguez Amaya (Università degli Studi di Bergamo), M<sup>a</sup> Amparo Pedregal Rodríguez (Universidad de Oviedo), M<sup>a</sup> Elena Jaime de Pablos (Universidad de Almería), Sarah Zappulla Muscará (Università degli Studi di Catania), Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla), Vicente González Martín (Universidad de Salamanca), Antonella Cagnolati (Università degli Studi di Foggia), M<sup>a</sup> del Carmen Alfonso García (Universidad de Oviedo)**

© Imagen de portada: Femmes de Adriana Assini  
[www.adrianassini.it](http://www.adrianassini.it)

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright"©, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

© Arcibel editores, Sevilla, 2014 ISBN 978-84-15335-56-6

**AL OTRO LADO DE LA HERMANDAD PRERRAFaelITA.  
EVELYN DE MORGAN: IMÁGENES PARA LA SORORIDAD Y LA  
IGUALDAD**

*Cristina Hernández González*

*Universidad de Sevilla*

**1. EVELYN DE MORGAN: ICONOGINIAS PARA LA IGUALDAD Y LA SORORIDAD**

Evelyn Pickering De Morgan (1855-1919), a diferencia de los artistas varones adscritos a los diferentes movimientos y grupos estéticos de la segunda mitad del XIX, en especial de la Hermandad Prerrafaelita fundada por Dante Gabriel Rossetti, quienes se dedicaron a la creación y reproducción de iconografías femeninas duales (mujer frágil/mujer fatal, la mujer caída/ la mujer beata), consiguió no solo destacar como mujer artista en un ámbito dominado por la mirada androcéntrica sobre el cuerpo (casi siempre, desnudo) de la mujer, tanto del creador como del espectador, sino que fue capaz de crear una iconografía propia, con una perspectiva femenina. Partiendo de las mismas técnicas y los mismos motivos que sus compañeros, llegó a subvertir las representaciones que de la mujer, de su condición y de su cuerpo realizaban los artistas varones con el resultado de toda una cosmología de *iconoginias* (iconografías de mujeres sobre mujeres) que abogaban directamente por la identidad auténtica, la igualdad y el respeto en el tratamiento artístico y, sobre todo, la sororidad, hermanamiento o alianza entre mujeres. Las *iconoginias* –e incluso *mitoginias*- de Evelyn De Morgan se circunscriben, además, a tres constantes que podemos señalar en su producción pictórica: el *espiritualismo*, el *feminismo* y el *pacifismo* que, se combinan y se entrelazan en la inteligente y armónica mixtura de su corpus alegórico. No nos es posible detenernos en todas y cada una de las manifestaciones de la *iconoginia* de De Morgan, pues nos ceñiremos exclusivamente a las representaciones de cautiverio y sororidad, con respecto a lo femenino y a lo bélico, pero sí podemos abordar brevemente cómo Evelyn se rebeló contra el tratamiento del desnudo femenino.

Una primera y superficial mirada sobre *Cadmus y Harmonía* (1877) puede conducirnos a vincular el cuadro de De Morgan con toda la iconografía de Eva y de la *femme aux serpents* que tan bien supieron aprovechar los pintores y escritores de *fin de siècle* para configurar sus mujeres fatales. Probablemente, el espectador victoriano

no habría tardado en asociar toda la imagería erótica de la mujer terrible, seductora y destructiva de Liliths, Evas, Lamias y Salomé al contemplar la imponente figura de esta desnuda joven rodeada por la gigantesca sierpe. Quizá a ese espectador no se le había ocurrido pensar que un desnudo femenino realizado por una mujer artista pudiera tener una explicación alegórica e intelectual. Completamente solos, vemos a Cadmo transformado y a Harmonía aún sin transformar. Las dimensiones de la joven parecen ser demasiado grandes en comparación con las formaciones rocosas del fondo. La gigantesca serpiente se enrosca alrededor de su cuerpo, desde sus tobillos hasta su pecho. Evelyn De Morgan establece en su pintura una serie de contrastes: la suavidad y palidez de la piel femenina frente a la escamosa piel ofidia, la humanidad frente a la animalidad, la verticalidad del cuerpo de Harmonía -que nos sugiere una columna marmórea- frente a la sinuosidad del ondulado movimiento reptil. Y, sobre todo, la dicotomía entre lo material y lo espiritual, una dicotomía que, en vez de plantearse como excluyente dualidad, se resuelve en concordia, en reunión, a través del abrazo entre la mujer y la serpiente.

La elección de Evelyn De Morgan por un personaje como Harmonía, así como su tratamiento del desnudo femenino, nos informan acerca de su situación como artista en el seno de la Hermandad, pues Evelyn quería ser considerada una artista seria, erudita y ambiciosa que domina la técnica y la temática al igual que sus compañeros. Ahora bien, ¿cómo podía conseguir que tal desnudez significara mucho más que un erotización gratuita o un icono hueco del concepto de Belleza?; ¿por qué opta por un mito como el de Cadmo y Harmonía en vez de la iconografía clásica de Venus, más abundante en imágenes, más canónica y tradicional? Seguramente, para manifestar que ella era una artista que dominaba no solo la praxis pictórica, sino que, además, poseía una notable erudición en la materia mitológica en vez de un conocimiento superficial. En consecuencia, su preferencia por un personaje como Harmonía responde al deseo de Evelyn por resignificar lo femenino, por reconstruir la imagen de la(s) mujer(es) desde una mirada también de mujer. A diferencia de las Venus de sus compañeros artistas, en las cuales importaba menos el sentido verdadero del arquetipo para favorecer la interpretación de lo bello desde el erotismo, la sensualidad y el desnudo, Evelyn opta por un personaje no tan principal con la finalidad de convertirla en símbolo de la trascendencia espiritual, de sublimación del dolor terrenal. Consigue evitar la interpretación masculina del desnudo femenino a través de la (re)escritura, la (re)interpretación y la (re)significación de la iconografía, mediante el desplazamiento

del foco de atención desde los personajes masculinos hacia los femeninos y la subversión de los elementos misóginos del discurso mítico. Evelyn De Morgan aunaba así sus creencias espirituales, sus inquietudes sociales y su vocación creativa, dando como fruto una benévola concepción espiritualizada de la iconografía femenina. Una *iconoginia*. Quería plasmar el estado de transformación de Harmonía, pero no la transformación de lo corporal, de lo material, sino lo que está ocurriendo en su interior, en su ánimo, esto es, la metamorfosis que se está produciendo en su alma. Evelyn se aleja así de todo el sistema de convencionalismos que gravitaban alrededor del cuerpo desnudo femenino, un sistema encargado de reproducir icónicamente el rol pasivo y/o maligno de lo femenino, la concepción de la mujer como elemento decorativo y sumiso y la simplificación de su ser en mero objeto de deseo. Evelyn tuvo la audacia de transformar paradójicamente el desnudo femenino en alegoría de metamorfosis espiritual porque el cuadro no trata únicamente acerca de la metamorfosis potencial del alma, sino que el mismo lienzo constituye un símbolo expreso de la posibilidad de transformación y reinterpretación que las imágenes de lo femenino podían alcanzar en manos de mujeres artistas.

## **2. CAUTIVAS Y PRISIONERAS: LA SORORIDAD COMO LIBERACIÓN**

Consciente de que la iconografía alrededor del cautiverio de mujeres –personajes femeninos tomados tanto de relatos mitológicos como de la imaginería religiosa y de leyendas medievales- se estaba haciendo cada vez más frecuente entre los artistas varones del último tercio del XIX, Evelyn De Morgan realiza en 1882 la pintura titulada *The Christian Martyr*. Vestida con una túnica de fuerte color rojo y encadenada a una cruz en la orilla de una playa, sabemos que no estamos ante una mártir o una santa típica. La pálida y suave piel de su brazo contrasta con los pliegues y el color de la túnica, que han dejado desnudos un hombro y un pecho. La larga cabellera es alborotada por el viento, el cual permite intuir las curvas de su vientre y de sus piernas bajo las telas. Sus manos están entrelazadas, apresadas por grilletes, y, en sentido opuesto, inclina su cabeza con una mirada triste aunque serena. A sus pies, cubiertos ya por el agua, variadas conchas y caracolas la acompañan en este escenario costero. ¿Había sucumbido Evelyn a los gustos eróticos de un público obviamente masculino?, ¿o un propósito radicalmente opuesto se ocultaba en el retrato de esta hermosa mártir?

La escasez de referencias históricas y la ausencia de elementos de concreción espacio-temporales dificultan la identificación de esta cautiva. No obstante, el color rojo de la túnica –que simboliza el sacrificio y el martirio- y, especialmente, el contexto marítimo del martirio conducen a pensar que la mujer retratada es la joven escocesa Margaret Wilson de Wigtownshire (1667-1685), quien con apenas dieciocho años fue condenada a morir ahogada en las aguas de Blednech, debido a sus creencias religiosas. Margaret pertenecía al *Covenanter* (que se traduce como “Alianza”), una especie de movimiento que buscaba salvaguardar la Reforma protestante presbiteriana y que se oponía al protestantismo episcopalista y los obispos leales a la Corona inglesa. Perseguida y traicionada, Margaret fue trasladada a prisión junto con la viuda Margaret McLaughlin. Acusadas falsamente de instigar contra la Corona, y tras haberse negado a reconocer al monarca como cabeza de la Iglesia, recibieron finalmente la sentencia de ser atadas a una estaca fijada en el mar de Bladnoch, a la espera de que la marea las sumergiera en las aguas. La estaca de la viuda se colocó más adentro, de manera que fue la primera en morir ahogada para que la joven Margaret se aterrorizara y se retractara. Sin embargo, no abjuró, firme en sus convicciones.

¿Por qué Evelyn De Morgan mostró interés en el terrible martirio de estas dos mujeres y por qué solo retrató a la joven Margaret? La respuesta la hallamos precisamente en la preferencia de sus coetáneos por el motivo pictórico de mujeres cautivas y rescatadas por el héroe. Spencer-Stanhope, Leighton, Poynter y Burne-Jones son algunos de los artistas que representaron el episodio mitológico de Andrómeda encadenada. Los motivos iconográficos se reiteraban: desnuda o semidesnuda, completamente pasiva y entregada a su estático cautiverio, Andrómeda aguarda a ser rescatada por Perseo, por el héroe, por el varón. Coincidimos en la interpretación de Lawton Smith: esta insistencia icónica en las Andrómedas estaba originada en el deseo masculino de reafirmar su autoridad, su sexualidad y su superioridad en la relación sexual y en la jerarquía de los géneros, reclamando para sí el privilegio y en oposición a quienes comenzaban a reclamar el respeto y la igualdad de la mujer en el seno matrimonial victoriano (Lawton, 2002:76). En consecuencia, los artistas varones habían convertido a Andrómeda en icono de su supremacía, en alegoría de la “lujuria salvada por la moral”, o la “barbarie rescatada por la civilización”. En definitiva, Andrómeda representaba a la mujer caída que es salvada por el hombre de un sinnúmero de pecados y errores. Se entiende, pues, la semidesnudez del cuerpo femenino, emblema de su condena, pero también de su indefensión. Y la *Mártir cristiana* de De Morgan contiene,

de hecho, muchos de los elementos icónicos citados, pero un importante matiz diferencia su obra de las de sus compañeros varones: Margaret Wilson carecía de faltas o pecados, fue sentenciada por hombres y nunca fue rescatada por ninguno de ellos. El cuerpo femenino está completamente solo y no hay atisbos de que ningún héroe se acerque a liberarla de sus ataduras antes de que suba la marea. Evelyn De Morgan ha eliminado por completo todo rastro o huella de la figura heroica masculina. Es más: la cabeza inclinada y la mirada compasiva de su mártir nos sugiere que, a su lado pero fuera de la escena, se encuentra la viuda Margaret, probablemente ahogándose. Y esa mirada es una mirada de sororidad, no una mirada aterrorizada. Una mirada entendida como alianza no entre cristianas, sino entre mujeres que constituye todo un acto de volición. Nada queda del estatismo de pasivas Andrómedas. Con Evelyn De Morgan nos hallamos ante una firme acción, el compromiso entre iguales de la liberación personalísima que comporta el abandono y el sacrificio de lo físico para acceder a las profundidades de lo espiritual. Y así, Evelyn De Morgan, transforma, modifica, desplaza y reinterpreta los motivos estéticos impuestos por sus compañeros artistas, deconstruyendo la iconografía de las cautivas, impregnadas de erotismo esteticista, para construir su propia *iconoginia* de las prisioneras.

En *Hope in the Prison of Despair* (ca. 1887), una de las primeras alegorías de Evelyn de Morgan acerca del encarcelamiento femenino, una figura de mujer encorvada ante una ventana con barrotes es acompañada por la Esperanza, que sostiene una especie de candelil o lámpara de aceite. Las posturas corporales y los gestos de los brazos de ambas mujeres resultan complementarias, de manera que la Desesperanza sugiere recogimiento, encerramiento hacia el interior, ahondamiento en el sufrimiento, mientras que la Esperanza aporta el mensaje de entereza con su postura erguida y la apertura de los brazos alzados que iluminarán la sombría desesperación de la prisionera. Sin embargo, las dos mujeres están visualmente separadas en el cuadro, conformando una simetría de opuestos. Asimismo, la prisionera se halla alejada tanto de los objetos simbólicos de su prisión (barrotes y cadenas) como de la luz de la Esperanza. De Morgan ha querido capturar su estado psicológico, un estado de transición desde el aislamiento y el dolor en soledad a la sororidad, deteniendo ese instante entre la iluminación y la oscuridad, la libertad y el confinamiento, de esa anónima mujer cuyo rostro no alcanzamos a ver porque su cabeza ha quedado ocultada en el espacio circular que forman sus brazos. La Esperanza y la Desesperanza están en verdad sutilmente enlazadas mediante un suave arco perfilado por un relieve escultórico al fondo de la

prisión. Este relieve nos muestra dos figuras femeninas abrazadas, de las cuales la más fuerte está sosteniendo a la más débil, representando así el consuelo feliz de la interacción humana. En consecuencia, se trata de una clarísima imagen de *sororidad*, de hermanamiento entre mujeres, una *iconoginia* que podemos ver en muchos cuadros de Evelyn al incorporar lo que Michael Cohen ha definido como “the grammar of sisterhood” (Lawton, 2002: 109) esto es, la mixtura equilibrada entre diferencia y coincidencia, entre reconocimiento de/en una misma y de/en la otra (la mirada especular femenina en el arte), entre autosuficiencia y solidaridad, entre afirmación de la propia identidad y sentimiento de pertenencia a una tradición o genealogía femenina.

De hecho, la génesis de este cuadro parece estar motivada menos por la influencia de *Patience on a Monument Smiling at Grief* (1884) de su tío Spenser-Stanhope y más por la urgencia en responder a *Freedom* (1885) de Walter Crane, una pintura en la que la Libertad es alegorizada por una etérea mujer alada que rompe las cadenas de una figura masculina. De Morgan sustituye esta relación en desequilibrio hombre/mujer –dado que insiste en representar la función redentora e intercesora de lo femenino virginal al servicio de lo masculino- por otro tipo de interacción, más igualitaria, que subraya la noción de comunión o alianza entre mujeres y la imagen de sororidad como una relación más íntima, nítida y convincente. La alegoría de la Esperanza fue tratada también por Burne-Jones en varias ocasiones, aunque, en opinión de E. Lawton, sin la carga emocional, ni la dimensión simbólica ni la complejidad narrativa del cuadro de Evelyn De Morgan (Lawton, 2002: 110). La mayoría de las imágenes pertenecientes a la iconografía de esta virtud constituye más una mera abstracción estética, un concepto hueco y marchito, que una mujer verdaderamente individualizada, como puede comprobarse en la estática Esperanza de ojos vendados en *Hope* (1886) de Watts, o en *L'Espérance* (1871) desnuda, aunque desexualizada, de Puvis de Chavannes, con su mirada vacua y etérea, girada hacia un espectador evidentemente masculino. Lo que Evelyn De Morgan consigue con su pintura es desplazar a la Esperanza de la función pasiva de ser un simple símbolo estético (iconografía) a constituir una imagen en acción, al darle una narratividad y una entidad psíquica y emocional (iconoginia).

La apuesta por la sororidad pictórica de De Morgan va más allá en *The Soul's Prison House* (ca. 1888). Una mujer sentada en un banco sepulcral personifica el alma atrapada en la prisión de la existencia física y material. Su cabeza parece estar enmarcada en los barrotes de la ventana, como si hubiera quedado prendida en la red que dibujan las rejas, en consonancia con los ladrillos. La misma sensación de confinamiento transmite la

banda que envuelve y ciñe su túnica, de pálidos tonos verde y rosa. La verticalidad de su cuerpo y de los barrotes contrasta con la horizontalidad del rollo de pergamino que extienden sus brazos abiertos; una perpendicularidad que también observamos en elementos arquitectónicos como el banco de piedra y los pilares que otorgan profundidad tanto a la ventana como al cuerpo. Todo el conjunto obedece a un punto de fuga de perspectiva frontal y este detalle es precisamente lo que evitaría caer en el error de que estamos ante una alegoría impersonalizada. La figura femenina está mirando frontalmente porque su mirada se dirige al espectador, de manera que el cuadro funciona como un espejo que incluye a quien lo contempla en esta prisión del alma. Mientras que la sororidad y el hermanamiento de la pintura anterior nos venían dados por el relieve, aquí solo serán posibles si el espectador –en este caso es más correcto especificar la espectadora- se implican de verdad en la alianza entre iguales. De ahí la mirada frontal. Esta prisionera podrá ser liberada de su confinamiento si nuestra mirada se compromete con la alegoría de la sororidad entre mujeres. Los brazos extendidos de la prisionera crean la impresión de estar regalándose a quien la libere, al igual que está regalándose la misma Evelyn como artista. Así, a través de este *iconoginia* inclusiva, especular e incluso circular, De Morgan subvierte la mirada masculina y victoriana que imperaba en la relación entre el artista y el espectador, a la vez que rechaza la reificación y la pasividad de las representaciones de lo femenino en el arte. Lo que Evelyn nos está regalando ya no es solo la representación alegorizada de la sororidad, sino la asunción de que otra mirada es posible, la mirada entre una mujer artista y una mujer espectadora, la mirada entre mujeres que son sujetos –y no objetos- en ese punto de fuga que es el arte, convertido en punto de unión entre mujeres.

Una prisión y una prisionera muy distintas nos encontramos en *The Prisoner* (1907-1908). La austeridad decorativa y la lóbrega ambientación son sustituidas ahora por el lujo y la suntuosidad de las cortinas, el oro de la mitad de las esposas, las perlas de la redecilla y el vestido de ricas telas y hermosos adornos. Es una prisionera muy singular, no cabe duda, porque se trata de una prisionera del materialismo (Lawton, 2002: 113). De Morgan configura, en primera instancia, una alegoría acerca de los riesgos que conllevan una vida entregada a la adquisición de bienes mundanales y una existencia dedicada exclusivamente al culto de lo material y lo corporal. Sin embargo, no estamos ante una representación de la *vanitas* clásica, cuya iconografía se servía del cuerpo femenino para moralizar, pues sabemos bien que no es este el proceder de Evelyn De Morgan. El mensaje, influido por el espiritualismo victoriano y las teorías de Sophia De

Morgan, no es otro sino cómo la inclinación por lo material y la predisposición a la vanidad y la egolatría pueden llegar a convertir nuestro cuerpo en una celda para el espíritu. Así se comprende que una mitad de las esposas sean de oro y la otra de hierro, queriendo indicar que la aparente riqueza de un brazalete esconde en verdad una cadena, una atadura (el tramposo engaño de la apariencia material). El materialismo apresador es simbolizado mediante la opulencia y la belleza de cromatismos, texturas y materiales, pero hay un elemento simbólico destacado en esta pintura -dejando a un lado las esposas y la ventana- y caracterizado por su ambigüedad y pluralidad significativa: la pluma de *pavo real*. La pluma del pavo real no solo funciona en la pintura como sinécdoque alusiva a la belleza y lo exquisito, sino que esta ave es la que “mejor ejemplifica el desplazamiento de la mirada para practicar la introspección y desengañarse del mundo [...] se trata de una de las imágenes más originales para significar la soberbia y la vanidad durante los siglos XVI y XVII.” (Vives-Ferrándiz, 2011: 299) Personificación, por tanto, de la soberbia, de la vanidad satisfecha de sí misma, del materialismo. Además, De Morgan toma este icono para señalar directamente la vacuidad de los dogmas estéticos del Movimiento Esteticista, ya que el pavo real era uno de sus símbolos emblemáticos, junto con el girasol, los malvas, la porcelana blanca y azul y los abanicos japoneses. Pensemos, por ejemplo, en la *Pavonia* (1858-1859) de Frederic Leighton, en los comienzos del Aesthetic Movement, la tablilla conmemorativa *The Peacock* (1886), realizada por Burne-Jones y Coley, los diversos pavos reales ilustrados por Beardsley para la *Salomé* (1891) de Wilde y la revista *The Yellow Book*, y, sobre todo, la majestuosa decoración de *The Peacock Room* (1876-1877) que realizara Whistler en la residencia del magnate Leyland en azules y dorados. Resulta más que evidente que De Morgan desarrolla con su alegoría una crítica elegante no solo contra los principios materialistas del Esteticismo, sino que a su vez se opone al tratamiento puramente decorativo de lo femenino por parte del movimiento, lo que explica los tonos azules y dorados que viste su prisionera.

Sin embargo, la pluma de pavo real admite una interpretación no tan moralizante y más acorde con la sororidad de la artista. En las sabidurías y tradiciones orientales, el pavo real venía a simbolizar la inmortalidad, la totalidad y la resurrección, por reunir en su cola todos los colores y la forma circular (Becker, 2008:330). De hecho, en los primeros tiempos del cristianismo, simbolizaba la incorruptibilidad del alma y en el horario místico se corresponde con el crepúsculo (Cirlot, 2006: 362). Su plumaje, que parece recrear cientos de ojos, asocia al ave con el simbolismo solar y el firmamento

estrellado (Blashke, 2001: 49). En consecuencia, estamos ante un símbolo de regeneración y de sublimación espiritual, de purificación e iluminación a las que la prisionera puede acceder si se libera de sus semi-doradas cadenas. Dos elementos pictóricos corroboran lo que estamos exponiendo. Por un lado, la adopción del *retrato de perfil*, tipología surgida en el Quattrocento a raíz de la medallística y la numismática, que no obedece exclusivamente a la influencia italiana en la formación artística de nuestra pintora (Pisanello, Pollaiuolo, Uccello, Ghirlandaio). Ha de tenerse en cuenta que los retratos femeninos de perfil indicaban la realidad histórica y social de las mujeres del siglo XV italiano, su estatus y posición en función de su condición conyugal. Algo parecido sucedía con la mujer en la sociedad victoriana, para la que el matrimonio constituía aparentemente el acceso a la vida adulta, cuando en realidad era conducida a la sumisión de la prisión marital. Ahora bien, el retrato de perfil renacentista implicaba también una nueva relación del individuo con el espacio pictórico, una composición que pretendía representar la idealización y la individualización del retratado, dándoles un carácter casi inmaterial (Nieto y Checa, 2000: 122-123). Esta estilización del aspecto fisiognómico otorga una mayor dimensión de espiritualidad, de manera que Evelyn De Morgan nos sugiere que la prisionera retratada se encuentra en un estado de progresiva purificación, en tránsito desde lo material hacia lo espiritual. La cabeza, ligeramente alzada mientras contempla la luz crepuscular a través de la ventana, subraya el anhelo de ascensión, de sublimación, a la par que nos remite al segundo elemento pictórico: la *mujer en la ventana*. Como señala Dolores Bastida, el motivo iconográfico de la mujer en la ventana surge en el primer cuarto del siglo XIX –con claros antecedentes en el Renacimiento italiano y la pintura flamenca, y préstamos de la tradición pictórica holandesa- tras resignificar el símbolo de la ventana como umbral: “la ventana, como metáfora que definía a la mujer, como signo de contención, reiteraba el carácter de interior de un espacio femenino preservado de luchas y confusiones en el mundo exterior” (Bastida, 1996: 298). Símbolo, pues, vinculado con la virginidad, con el oikos, con lo doméstico, con el vientre maternal, pero también con el cautiverio físico y espiritual. La ventana funciona en el cuadro de De Morgan como un mecanismo de transición, en consonancia con el estado psíquico de su prisionera, como una “membrana permeable” entre los dos planos de existencia (Lawton, 2002: 115). A través de la ventana, la esfera espiritual se va tornando más visible para esta cautiva del mundo material. No constituye un simple objeto arquitectónico o un elemento

decorativo, sino que deviene en signo alegórico de apertura para el alma, ya que es un vano que permite la contemplación de la luz y de la verdad.

De manera similar, la ventana cumple esta función de anhelo femenino por la sublimación espiritual en *The Gilded Cage* (ca. 1905-1910). La escena conyugal divide visualmente al hombre de la mujer, al igual que sus posturas: ella de espaldas, observando a través de la ventana, y él de frente. Este caballero, de mayor edad que su esposa, es poseedor de riquezas mundanas, como nos revelan sus ropas, las cortinas y alfombras de la estancia, las joyas en el suelo. Es también un hombre erudito y cultivado, por los libros del estante que versan sobre poesía, música o medicina. Sin embargo, su esposa ha arrojado sobre la alfombra sus joyas y uno de los libros, simbolizando el despertar de su conciencia, pues rechaza lo material y solo desea unirse a la libertad de la fiesta juvenil que se celebra al otro lado del cristal de la ventana. Obsérvese el paralelismo entre el pájaro que vuela en el exterior y el pájaro amarillo en la jaula dorada en el interior. Simbolizan respectivamente el deseo de libertad y el estado de cautiverio de la joven. Sus ropajes se corresponden con el cromatismo del pájaro encarcelado, como si ella fuese una posesión más del caballero. Estamos ante una doble alegoría, pues si bien representa el cautiverio femenino a través del matrimonio, no es menos cierto que representa también el cautiverio del alma en lo material y lo corporal. Por lo tanto, lo que esta joven esposa desea no es tanto la libertad física como la liberación espiritual, simbolizada por el vuelo y la ascensión del pájaro en el exterior. Una liberación que desea igualmente la retratada en *The Prisoner*. Pues, en efecto, lo que la prisionera observa es la hermosa luz del amanecer que se vislumbra entre las montañas, la aurora que, al simbolizar su posibilidad de renacer, traerá un nuevo comienzo, una nueva vida, una segunda existencia más auténtica y verdadera.

### **3. DE LA SORORIDAD AL PACIFICISMO: ICONOGINIAS CONTRA LA GUERRA**

Para Evelyn De Morgan, feminista y pacifista, resultaba inevitable que la alegorización iconográfica de la oposición entre guerra y paz conllevara intrínsecamente la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, debido a la diferencia de los roles que ejercía cada género ante cualquier conflicto bélico. En *Our Lady of Peace*, cuadro datado en 1902, aunque no llegó a exponerse hasta 1916, advertimos esta doble polarización. De Morgan lo pintó en su estudio florentino –fue trasladado a Londres en 1914- como respuesta a la Segunda Guerra Anglo-Bóer (1899-1902). El hombre que

viste armadura de caballero representa la asociación simbólica entre la violencia de la lucha y el género masculino. Nos lo encontramos arrodillado, en disposición de rezar en el interior de un templo o capilla y, de pronto, es sorprendido por la aparición de la Virgen María. La dicotomía entre ambos es ya explícita a través de la postura corporal: el guerrero arrodillado connota la sensación de descenso, mientras que la postura erguida, levitante, de la figura divina, tiende a la elevación. Rodeada de querubines y coronada con luminosa aureola, hojitas y ramas de olivo forman círculos alrededor de su cabeza, sus hombros y caderas. Nos recuerda ligeramente a la Minerva de Botticelli en *Palas y el centauro* (ca. 1483-1484) donde la diosa del intelecto y de la medida intenta apaciguar al híbrido que representa el instinto y la soberbia. (Hoy se cuestiona la identidad de la figura femenina, ya que porta una alabarda, que nunca fue atributo de Minerva, y el emblema de Cosme el Viejo). No debemos pensar que en esta obra predomina una interpretación estrictamente religiosa –ya lo comprobamos con la versión iconográfica de la mártir Margaret Wilson-, pues al mezclarse la figura de María con la de Atenea, nos encontramos con un doble y paradójico sentido: por un lado, como madre de Cristo, nos recuerda al hijo sacrificado y, en consecuencia, se convierte en símbolo de todos los hijos sacrificados en todas las guerras, en el símbolo de la Madre divina y de la maternidad universal; en segunda instancia, ella se convierte en símbolo de la Mujer sabia mantenedora del orden, de la mujer universal que se opone a la pérdida de ciudadanos en la guerra. Ambas, en una, son *Nuestra Señora de la Paz*. Porque esta aparente paradoja la resuelve Evelyn De Morgan con la exégesis final de su alegoría, si somos capaces de comprender que lo femenino se instituya como símbolo del pacifismo, como *iconoginia* de la paz.

*SOS* (1914-1916), el mensaje de ayuda o de socorro en código Morse, es el título que Evelyn De Morgan tomó para una de sus primeras alegorías sobre la Gran Guerra. Una petición de auxilio –alrededor de la cual surgió la confusión de interpretarla como abreviatura de “*save our souls*”, o incluso de “*save our ship*”, lo que no es cierto- que se emite como urgente sensación entre el inminente peligro y la esperanza de rescate. Una solitaria figura femenina ocupa el centro de un paisaje marítimo tormentoso. Se alza en una minúscula isla rocosa, con los brazos extendidos y la cabeza vuelta hacia el cielo, como si quisiera abrazar el arco iris que se despliega sobre ella. El peligro queda claramente simbolizado por la pequeña zona rocosa sobre la que permanece en pie, azotada por las aguas turbulentas que rompen bruscamente contra ella, así como por las amenazadoras criaturas, mezcla de dragón y serpiente, que tienen a esta mujer

completamente rodeada. Consideramos que estas criaturas representan no tanto la maldad maniquea de la iconografía bíblica como el poder destructivo que llega a alcanzar la humanidad en líneas generales. De hecho, parece que estas serpientes y estos dragones pretenden devorar a la mujer, cuya blancura remite a la cáscara de un huevo, óvalo que alberga la semilla de la vida potencial, alumbrado por la luz del arco iris. La pálida piel y la blanca túnica simbolizan la pureza y la inocencia, pero también otorgan a la figura femenina un aspecto de porcelana, como si estuviéramos contemplando una escultura de fina cerámica sobre el pedestal rocoso. Así pues, a las connotaciones de pureza hemos de añadir las de fragilidad y vulnerabilidad, de tal modo que no dudamos en afirmar que estamos ante una alegoría de la vulnerabilidad de las víctimas inocentes de la guerra, sobre todo, de los jóvenes soldados sin experiencia marcial, de sus madres, esposas y descendencia. Sin embargo, al mismo tiempo que Evelyn denuncia los horrores de la guerra, incluye en su *SOS* un mensaje de esperanza, de salvación final, de esperanza mística, simbolizado por el arco iris invertido que, “en las “aguas superiores” es signo del restablecimiento del orden preservado abajo” (Cirlot, 2006: 93). El arco iris que recibió a Moisés tras el Diluvio y que representaba las vestiduras divinas (Idel, 2005: 304) o la visión que el profeta Ezequiel tuvo, junto a un río de Babilonia, de Dios entronizado en el cielo y rodeado por un arco iris (Matt, 1997: 15) no hacen sino entrelazar el elemento acuático y espectral con el aspecto místico-espiritual, presentes todos en la pintura de De Morgan. El arco iris es un símbolo de tránsito, un puente entre el peligro y la salvación, como la alianza entre el pueblo de Israel y su Creador, como la hierogamia de la tierra y el cielo, como vínculo entre lo sensible y lo suprasensible, como la Iris griega, mensajera de los dioses (Cirlot, 2006: 379). Y, siendo un tránsito hacia lo espiritual y lo trascendente, se presupone la extinción, la muerte, como fase previa para alcanzar el nuevo estado de sublimación.

Una segunda interpretación, paralela o superpuesta a la primera, puede extraerse del *SOS* de Evelyn De Morgan y que nos resultará familiar: el mito de Perseo y Andrómeda (Roberts, 2012: 71). Sabemos que, a diferencia de otras mujeres de su tiempo, Evelyn había recibido la misma formación en autores clásicos que sus hermanos y que conocía bien la versión ovidiana del relato mítico. Comprendió que el rescate por parte del héroe de una mujer vulnerable codificaba una iconografía de radical diferenciación sexual, pero también supo ver que, en un contexto bélico, comportaba sutiles formas propagandísticas para que los muchachos se alistaran en el ejército. Asimismo, la versión cristianizada del mito grecolatino, la leyenda medieval de San Jorge, había

impregnado hasta la saciedad el arte –producido por varones- durante la segunda mitad del XIX y principios del XX. La fascinación prerrafaelita y simbolista por el medioevo y su estética caballeresca, la iconografía guerrera del cristianismo y la inseguridad de la supremacía masculina se habían mezclado hasta formar un nuevo ideal de virilidad, un modelo de fuerza caballerosa y valentía estoica. No tardó en producirse un aluvión de poemas, relatos, baladas, revistas y periódicos que se empeñaron en inculcar en los jóvenes este nuevo modelo de masculinidad con sus patrióticos y caballerescos ideales. En conclusión, la presencia matizada del mito clásico y de la leyenda medieval en *SOS* se debe a la urgencia de Evelyn De Morgan por elaborar una rotunda crítica contra este erróneo modelo de masculinidad y su papel en la guerra, pues su figura femenina, al igual que su *Mártir Cristiana*, no está esperando salvación alguna de la mano de un héroe o caballero. Ella sola aguarda alcanzar la liberación espiritual por sí misma.

En el cuadro de Evelyn De Morgan titulado *1914*, más conocido como *The Vision* (1914), tres figuras -dos de ellas femeninas, la otra masculina- se encuentran enmarcadas en un paisaje marítimo y rocoso. Una de las figuras femeninas viste una túnica de color azul y lleva una diadema con racimos de uva y hojas de parra mientras sostiene con una de sus manos unas espigas de trigo. Estos atributos nos recuerdan las imágenes de la cornucopia y a las divinidades femeninas vinculadas con la abundancia y a las personificaciones de Fortuna, Libertas, Iustitia y a diosas telúricas y/o ctónicas como Gea y Deméter. Se trata de atributos simbólicos ligados a su vez con Honor, divinidad alegórica del séquito de Marte y a la que invocaban los guerreros, y con Irene, la diosa de la Paz. En consecuencia, el título de la pintura y esta primera figura – personificación de la abundancia- ya nos ubica en qué contexto interpretativo hemos de desplazarnos. Así pues, la segunda figura femenina, vestida con túnica rojiza y con corona o cinta de olivo que cae como una trenza sobre su hombro, probablemente sea una personificación de la paz. En opinión de Richenda M. Roberts, el color rojo funciona como símbolo del sacrificio de los guerreros por la sangre derramada (Roberts, 2012: 73) y ya vimos cómo cumplía similares características en *The Christian Martyr*. Mediante la paradoja que se produce en la mezcla en una misma figura del color rojo y la corona de olivo, paralela a la confusión de las connotaciones bélicas y de prosperidad de la figura de azul, Evelyn construye un aplastante mensaje de advertencia: la paz y la bonanza están a punto de resquebrajarse cuando se aproximan la violencia y la guerra. De ahí que estas dos figuras femeninas (alegorías de Paz y Abundancia) estén siendo acechadas con una figura masculina, alada y demoníaca, esto es, la personificación o

alegoría de la Guerra, con su cuerpo amenazante y monstruoso. Ahora bien, esta distribución de roles no debería hacernos caer en una interpretación errónea: el hecho de haber asignado a la personificación masculina la agresividad y la violencia que conlleva un conflicto bélico no implica que las alegorías femeninas hayan quedado revestidas de simple pasividad o victimización. Si hiciéramos esta lectura, entonces estaríamos torpemente asumiendo que la producción y la protección del bienestar y de la fecundidad y que el control y el mantenimiento de la concordia no suponen acciones dinámicas y fundamentales, que son las que representan estas dos figuras femeninas. La lectura que sí puede realizarse es la diferente percepción que cada género tiene con respecto al conflicto bélico. Porque mientras que las mujeres crean, producen, guardan, mantienen y protegen, los varones destruyen, eliminan, rompen y aniquilan precisamente lo que las mujeres crearon, desde la concordia hasta los hijos que son sacrificados en la guerra.

Un estéril y yermo paisaje sirve como fondo para el cuadro que Evelyn De Morgan tituló *Ignoto* (ca. 1914-1919, destruido en 1991 por culpa de un incendio). Dos figuras femeninas, que podemos identificar en principio como María y como Magdalena en el trágico momento de la crucifixión del hijo/amante, apoyan sus brazos la una sobre la otra (qué mejor imagen de sororidad y de igualdad entre mujeres) ante una tumba con forma de cruz. La escena resulta familiar en los tiempos de la Gran Guerra; era la más frecuente en los cementerios de toda Europa durante este tiempo (Lawton, 2002: 199). Las dos mujeres se encuentran ante la tumba de un cuerpo desconocido. De ahí la crucial importancia de la palabra *Ignoto* incrita sobre la cruz de madera (*mater*, materia, madre), tan parecida a las usadas en los enterramientos de los campos de batalla (Roberts, 2012: 198). La calculada simetría entre las dos mujeres es determinada por el enorme lirio rojo que brota de la tumba y que separa/une a las dos. Desde luego, resulta evidente que se trata de un cuadro contra la Primera Guerra Mundial, pero la ambientación alegórica que impregna la escena aniquila toda vinculación con el presente histórico, pues el propósito de Evelyn es construir una alegoría atemporal que represente emociones universales –y no concretas– de las verdades eternas de lo que implica cualquier guerra. La ausencia de figuras masculinas, la evidente referencia a la unión entre mujeres por el dolor, el duelo y el luto responden a una decisión premeditada de la artista a la hora de representar la pérdida desde una estricta perspectiva femenina. Una *iconoginia* ante/sobre/por la guerra. La ausencia de figuras masculinas en el lienzo se corresponde perfectamente con la imposibilidad de identificar

al hijo o al esposo fallecido en las trincheras. Evelyn retrata, pues, una clara denuncia no solo contra la guerra en sí y per se, sino contra la destrucción de los cuerpos provocada por las granadas o de los prematuros e improvisados enterramientos de los mismos en las trincheras, pues dejaba a tales cuerpos, literalmente, sin identificar. Y, en consecuencia, se negaba también la posibilidad de velarlos y llorarlos por parte de sus familias. Al quedar como meros cadáveres, caídos de guerra, se les “hurtaba” su identidad. Así pues, los tres lirios que brotan de la tumba remiten a la iconografía mariana, donde el lirio blanco simbolizaba la castidad, la pureza, la inocencia (María/madre), y remiten a su vez en un contexto profano al amor, al deseo, a la vitalidad, a los goces de la vida (Magdalena/esposa o amante); pero ahora se han teñido del fúnebre color de la sangre derramada del hijo/esposo, como las anémonas en que se transmuta la sangre de Adonis, hijo/amante de Afrodita. Flor que conmemora su existencia. En consecuencia, en *Ignoto*, Evelyn De Morgan, una mujer nacida en el siglo XIX, artista, espiritualista, feminista y pacifista, da un paso más allá, porque, en primer lugar, parece señalarnos la estricta diferencia de género en la perspectiva ante la guerra, las diferencias entre el hogar materno y conyugal (femenino), ámbito de la seguridad vital, y el campo de batalla, ámbito (masculino) de la violencia y de la muerte. Pero, en segundo lugar y no menos importante, Evelyn parece querer estar diciéndonos que en las tumbas de los cementerios hombres y mujeres somos terriblemente equiparados, que hombres y mujeres sufrimos las mismas consecuencias de la guerra, que, ante el horror, no deberíamos establecer ninguna diferencia de género porque todas y todos sufrimos por igual los nefastos resultados de cualquier enfrentamiento.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTIDA DE LA CALLE, M. D., “La mujer en la ventana: una iconografía del XIX en pintura e ilustración”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 9 (1996), pp. 297-315.

BIRCHALL, H., *Prerrafaelitas*, Colonia, Taschen, 2010.

BLASHKE, J., *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*, Barcelona, RobinBook, 2001.

BLECKER, U., *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, SWING, 2008.

CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.

IDEL, M., *Cábala. Nuevas perspectivas*, Madrid, Siruela, 2005.

LAWTON SMITH, E., *Evelyn Pickering De Morgan and the Allegorical Body*, Londres, Fairleigh Dickinson Univ Press, 2002.

MATT, D. C., *La Cábala esencial*, Barcelona, RobinBook, 1997.

RICHENDA, R. M., *Art of a Second Order: the First World War from the British Home Front Perspective*, The University of Birmingham, 2012.

VAL CUBERO, A., *La percepción social del desnudo femenino en el arte "siglos XVI-XIX". Pintura, mujer y sociedad*, Madrid, UCM, 2001.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011.